

RESUMO

ABSTRACT

We take as a point of depart the colour used in Acobaça's scriptorium, during the fourteenth and fifteenth centuries, to look at it as a specific aspect of Mary's iconography, considered, by then, as a structural element of interpretation. The Alcobaça codices conserved in the Biblioteca Nacional, from the fourteenth and fifteenth centuries, present a pour ornate and modest colour, intending not only to facilitate reading, but also to orientate it, that is to say, to dispose and to build into a structure the page and the composition.

In the examples studied, informed by the thought of St. Bernardo, for whom nothing is more important than word, the image follows the rules of legibility, being, therefore treated as a text. That's why colour becomes tolerated, as well as image: despite a strict meaning, it stands at the fundamental level of the comprehension auxiliary structure.

Parte-se da cor utilizada no scriptorium de Alcobaça durante os séculos XIV e XV para olhá-la, depois, como um aspecto particular da iconografia mariana e, portanto, considerando-a como um elemento estruturante da significação.

Os códices do fundo alcobacense da Biblioteca Nacional, datáveis dos séculos XIV e XV, apresentam, para lá dum ornato pobre, uma cor modesta visando não apenas tornar agradável a leitura, mas antes orientá-la, isto é, ordenar e estruturar a página e a composição. Nos exemplos estudados, informados pelo pensamento de S. Bernardo para quem nada é mais importante que a palavra, a imagem segue as regras da legibilidade, sendo, portanto, tratada como um texto. Percebe-se, por isso, porque é que a cor vai sendo tolerada, a par da imagem: despida dum significado estrito, situa-se ao nível fundamental da estrutura auxiliar da compreensão.

AS CORES DAS IMAGENS

A propósito da cor na iluminura alcobacense dos séculos XIV e XV

Horácio Augusto Peixeiro*

Nota

Esta reflexão tem como base um estudo, há já algum tempo iniciado, em que foi ensaiada uma investigação laboratorial sobre a cor, os seus materiais constituintes e as técnicas da sua aplicação, num conjunto de códices dos séculos XIV e XV, entre os quais um pequeno núcleo do fundo alcobacense.¹

O tema que vamos abordar parte desta análise da cor utilizada no *scriptorium* alcobacense durante os séculos XIV e XV para olhá-la, depois, como um aspecto particular da iconografia, em especial da iconografia mariana. Estamos hoje longe das interpretações iconológicas a preto e branco, sendo a cor um elemento estruturante da significação.

Tentaremos reflectir sobre o modo cisterciense de utilizar a cor, eminentemente funcional, auxiliar da leitura e, por conseguinte, da compreensão da palavra, isto é, do essencial.

Quantifiquemos, em primeiro lugar, a presença da cor e do ornato em Alcobaça.

* Professor Coordenador, Departamento de Conservação e Restauro, Instituto Politécnico de Tomar

1 Cf. Luísa Maria P.A. Alves, "Alguns aspectos relativos ao estudo dos materiais que entram na composição de alguns códices iluminados dos séculos XIV e XV", In 2.º Congresso Nacional de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas. Coimbra, Liv. Minerva, 1987, p. 439-465. O contributo das ciências experimentais no campo da história da arte, se é hoje uma metodologia corrente no nosso meio científico, isso se deve, em boa medida, a um conjunto de pessoas, entre as quais uma muito especial para mim, que já não está entre nós. Aqui fica uma singela homenagem justa porque a ela se deve, em grande parte, este trabalho.

Este tema foi apresentado, pela primeira vez, com título e assunto semelhantes, em Alcobaça, nas comemorações dos 750 anos da sagração da Igreja do mosteiro de Alcobaça.

1. Os dados

Os códices alcobacenses dos séculos XIV e XV apresentam-nos, para lá dum ornato pobre, uma cor modesta. As razões desta pobreza, que não tem equivalência com a riqueza intrínseca da livraria de Alcobaça, alimentada com a produção dum *scriptorium* bem organizado, terão a ver, em boa medida, com a estética cisterciense. O magro colorido, o pequeno ornato, a filigrana, a estrutura e organização da página, não funcionam como elementos decorativos, antes servem para clarificar o pensamento e orientar a leitura.

Este fundo da Biblioteca Nacional de Lisboa, revela-nos um conjunto “com uma identidade singular; com alguns dados significativos para a história do livro manuscrito da Idade Média europeia”². O número de códices actualmente existente, próximo do inventário mais tardio, sugere a sua conservação sem grandes perdas relativamente à antiga livraria. Aires do Nascimento faz as contas ao total das existências para os séculos XII a XV e conclui que, à excepção do elevado número atribuído ao século XIII (139), tempo de prosperidade na vida do mosteiro, os séculos XIV e XV mantêm um ritmo contínuo de produção semelhante ao do período anterior³. (A pobreza da cor e do ornato não corresponde, pois, a uma quebra da produção)

Se o *scriptorium* continuou a abastecer a livraria com os livros necessários, satisfazendo, provavelmente, também alguma encomenda destinada a mosteiros filiais da Ordem⁴, o certo é que a qualidade material dos códices do período gótico se distancia da boa produção anterior. Na verdade, cerca de 30% possuem apenas iniciais coloridas; cerca de 45% apresenta, para lá destas, iniciais filigranadas; cerca de 12% têm, ainda, iniciais pintadas ou ornadas a ouro; cerca de 9% são ornados mais ricamente com iniciais fitomórficas, animais fantásticos, cercaduras; finalmente, apenas 4% têm alguma figuração desenhada, em geral, à pena, ou, mais raramente, pintada em iniciais historiadas. Note-se, ainda, que um bom número de códices possui apenas ornada a inicial do *incipit* e que a filigrana é, maioritariamente, muito simples e rudimentar. A mais

2 Cf. Aires A. do NASCIMENTO, “Comentário”, *Nos Confins da Idade Média*. Porto, 1992, p. 152.

3 Ibidem. A pobreza da cor e do ornato não corresponde, pois, a uma quebra da produção.

4 Ao mosteiro de Seixa pertencia o Alc. 62, um “Ordinário do Ofício Divino da Ordem de Cister”, de 1475, como se comprova pela notícia do fl. 1r., produzido “sendo abade de Alcobaça D. Fernando de Quental” (fl. 3v.).

abundante é a singela inicial colorida, sem outros elementos distintivos além do tamanho e da cor. Aparece, em mais de metade dos códices do período, em cores alternadas de vermelho e azul, por vezes em vermelho e verde e, no século XV, em vermelho e violeta. Notável é a existência, em cerca de um quarto dos códices, de iniciais coloridas a uma só cor – o vermelho –, utilizando um menor número – cerca de um quinto –, a alternância de três cores: vermelho, azul e verde, ou vermelho, azul e violeta.

Vemos, pois, que, na maioria dos códices, a inicial colorida, na sua forma mais simples, despidida de qualquer valor decorativo, serve apenas para marcar o texto, usando frequentemente a lei da alternância. Por outro lado, é assinalável a presença dominante do vermelho.

Por fim, os códices iluminados, em que pode notar-se, ainda que timidamente e nunca com exuberância, a presença de qualquer ornato mais nobre, como sejam as iniciais pintadas ou douradas, as iniciais fitomórficas, os animais fantásticos, as cercaduras, alguma imagem desenhada nas letras ou à margem e as iniciais historiadas, representam apenas um quarto do total.

2. A Cor

Relativamente à cor, importa estudar não apenas a sua materialidade, mas também a sua função e o significado da sua utilização. O valor anagógico da cor límpida, sem matizes e sombreados e, portanto, luminosa, anda associado à luz em todo o pensamento medieval. Não é, pois, gratuito o emprego das cores, ainda que pareça ser pouco importante, nos séculos XIV e XV alcobacenses, o seu antigo valor simbólico. Contudo, fruto de saberes aprendidos em receituários que configuram uma longa tradição, as cores não visam apenas tornar agradável a leitura, mas também orientá-la, isto é, a seu modo, ordenam e estruturam a página e a composição.

No trabalho, referido atrás, em que foi ensaiado um estudo laboratorial dos materiais constituintes das cores e das técnicas da sua aplicação num conjunto de códices dos séculos XIV e XV, verificámos, no fundo alcobacense⁵,

5 Ver a nossa dissertação de mestrado, inédita, *Missais iluminados dos séculos XIV e XV – Contribuição para o estudo da iluminura em Portugal*. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1986. Aí se utilizaram os estudos efectuados no Laboratório Central do Instituto José de Figueiredo, depois publicados por Luísa Maria P.A. ALVES, O.c., nota 1.^a.

a pobreza da paleta, a coincidência das fórmulas e dos processos utilizados com receituários de pintura coevos, a constância na utilização de determinados pigmentos de fácil obtenção e de processos pouco elaborados, como, por exemplo, a douradura.⁶

Recorrendo ainda a esse trabalho, vejamos algumas das cores mais frequentemente utilizadas em Alcobaça:

Em primeiro lugar, o vermelho, sem dúvida a cor mais abundante em todo o fundo (fig. 1). Nos exemplos estudados, também em Santa Cruz de



Fig. 1 - O vermelho. Regra - s. XV. Alc. 44, fl.15r.

Coimbra e em Lorvão, o pigmento que entra quase sempre na sua composição é aquele que é conhecido por vermelhão, que, por vezes, se designa por *minium*. O nome *minium* foi atribuído a diferentes composições, atendendo, muitas vezes, mais à sua cor que à composição química. Os clássicos chamavam *minium* ao cinábrio, ou *vermiculum* (o vermelhão – sulfureto vermelho de mercúrio), enquanto que chamavam *minium secundarium* ou *cerusa usta* ao óxido salino de chumbo que tanto o monge Teófilo como o autor anónimo do “*De arte illuminandi*”, bem como Cennino Cennini e a maior parte dos tratadistas, tendem a considerar como *minium* propriamente dito⁷. Em *O livro de como se fazem as cores (das tintas todas pera aluminar os livros)*, tal como no *Mappae Clavicula*, surge-nos

aquela receita de vermelhão que vemos utilizada na iluminura portuguesa e na rubricação, desde, pelo menos, o *Apocalipse de Lorvão*, dos finais do século XII,

6 A douradura alcobacense é muito deficiente quanto à preparação e quanto aos efeitos finais alcançados. Pode, pois, pensar-se que nesse *scriptorium* pouca atenção se prestava a este processo, dispensável na notação dum texto, ao contrário dos receituários tais como o *Mappae Clavicula* ou *O Livro de como se fazem as cores* que dedicam um largo conjunto de receitas a este processo.

7 Cf. Franco BRUNELLO, *De arte illuminandi e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale*. Vicenza, Neri Pozza Editore, 1992, pp. 211-212 e 234-235.

aos códices alcobacenses dos séculos XIV e XV⁸. A interessante coincidência entre os dois receituários revela-nos uma tradição que poderá ter sido desenvolvida em Santa Cruz de Coimbra, onde o *Mappae Clavicula* é referido num rol de livros emprestados, do primeiro quartel do século XIII (1218), transcrito no códice St.^a Cruz 34/43⁹, ainda que em Alcobaça não se encontre qualquer menção de receituários da pintura, assunto que não mereceu a atenção da sua Livraria, podendo significar a pouca relevância que a cor aí tinha e também um modo de produzir as cores e de as aplicar de acordo com uma tradição local. Esta tradição do vermelhão para escrever pode seguir-se, mais tarde, no *Breve Tratado de Iluminação*, escrito por um freire da Ordem de Cristo, e no seu contemporâneo, *Arte da Pintura Symmetria e Perspectiva*, de 1615, escrito pelo dominicano Filipe Nunes¹⁰. O vermelho, centro do antigo sistema ternário das cores, que tem como pólos o branco e o preto, é tido em todo o Ocidente, desde a Pré-História até ao século XIX, como a primeira das cores, a cor por excelência¹¹. A importância dada a esta cor em Alcobaça poderá representar a permanência do sistema antigo das cores que, segundo Michel Pastoureau, começa a decompor-se entre os séculos XI e XIII, dando lugar à gama mais linear que ainda hoje seguimos¹².

8 Veja-se *O livro de como se fazem as cores*, cap. XV (*Revista da Faculdade de Letras*. Lisboa, S. 3 (4), 1960) e o *Mappae Clavicula*, logo a primeira receita: de vermiculo. (Thomas Phillips, *Mappae Clavicula; manuscript treatise on the preparation of pigments, and on various processes of the decorative arts practised during the Middle Ages*. London, 1847). Veja-se também o nosso estudo *Um olhar sobre a iluminura do Apocalipse de Lorrvão*. Dissertação para concurso de provas públicas a apresentar no Instituto Politécnico de Tomar: O estudo sobre a cor; aí desenvolvido, é, também, baseado na análise laboratorial levada a cabo por Luisa Maria P.A. Alves.

9 Ver António CRUZ, *Santa Cruz de Coimbra na cultura portuguesa da Idade Média*. Porto, 1964, p. 203.

10 *Breve Tratado de Iluminação composto por hum religioso da ordem de Xp.º (...)*. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Col. *Jardim Histórico*, vol XXXVII, ms. n.º 344. Veja-se o cap. IX, 1.ª parte. Pela escrita e pelas referências aos pintores Morales e El Greco, deverá o tratado ser situado no século XVII, próximo do de Filipe NUNES, *Arte da Pintura Symetria e Perspectiva. Composto por Philippe Nunes natural de Vila Real*. Ed. Fac-similada da ed. De 1615, com introdução de Leontina Ventura. Porto, Ed. Paisagem, 1982. Vejam-se, aqui, os fls. 65 e 66.

11 O último dos Vitorinos, Tomás de Verceil, na sua teoria mística da cor, define Deus como branco e vermelho, Luz e Calor: "Indicibiliter se candidum et rubicundum ostendit (Deus) ... ita ut nihil aliud sit sua luciditas quam sua igneitas, nec minus igneitas quam luciditas" Cit. Por E. de BRUYNE, *La estética en la Edad Media*. Madrid, Visor, 1994, p. 130. Em Português continuam a utilizar-se as palavras corar e corado (*coloratus*) para indicar a acção de atintar ou de ficar corado ou algo tingido de vermelho, vestígios da importância do vermelho como cor; a cor por excelência.

12 Cf. M. PASTOUREAU, *Couleurs, images et symboles – Études d'histoire et anthropologie*. Paris, Le Léopard D'Or (1988), p. 23.

Outra cor utilizada com frequência é o verde mais azulado e, por vezes, escurecido (fig. 2). Aparece por todo o lado, desde as palmetas e os entrelaçados românicos às iniciais filigranadas, mas é especialmente abundante nas iniciais mais simples, apenas coloridas ou com pequenos ornatos. Este verde artificial, *virede hispanicum* ou



Fig.2 - O verde. Colectânea - s. Xv. Il. 210, fl. 99v-100r.

viride graecum, conhecido entre nós como verdete e azinhavre e entre os modernos como verdigris¹³, é obtido facilmente por meio do cobre e do vinagre. Os métodos de preparação descritos desde a Antiguidade não diferem substancialmente dos processos medievais. Assim, em *O livro de como se fazem as cores* pode ler-se uma receita “pera fazer azinhavre mui fino” em que se utilizam folhas de cobre e “vinagre quente e mui forte”, distinguindo-se apenas das três que aparecem no *Mappae Clavicula* pelo tempo de infusão e sistema de aquecimento¹⁴. É igualmente interessante verificar a coincidência entre a forma de fazer a tinta verde e a maneira indicada naquele tratado judaico-português. Efectivamente, as análises laboratoriais revelaram que a tinta verde, composta de verdigris, era aglutinada com gema de ovo e goma¹⁵, tal como se propõe

13 Cf. M. MERRIFIELD, *Original treatises, dating from the XIIth to XVIIIth centuries in the arts of painting in oil, miniature, mosaic, and glass; of gilding, dyeing, and the preparation of colours and artificial gems; preceded by a general introduction with translations, prefaces and notes*. London, John Murray, 1849, vol. I, p. CCXVII.

14 No tratado português, a panela em que se faz a infusão deverá estar soterrada no “esterco de bestas grandes” durante trinta e um dias (cap. XI); no *Mappae Clavicula*, a composição designada por *iarin*, um dos nomes por que é conhecido o verdigris, é a seguinte: “De compositione iarin: tolles petalam mundissimam de eramine, et suspende super acetum acerrimum: pone ad solem immobiliter per xiii dies: et aperies et tolles ipsam petalam, colliges florem; facies iarin mundissimum” (cap. cvi); as outras receitas, muito semelhantes, são o “viride grecum” e o “viride rotomagens (de Ruão)”. (Th. Phillips, p. 8, receitas 5 e 6).

15 Ver na nossa dissertação de Mestrado, atrás referida, os quadros correspondentes ao resultado das análises laboratoriais efectuadas (p. 527-535).

naquele receituário para “destemperar o verde”: “as três partes sejam do verde e a quarta da gema. E se o melhor quixeres fazer, deita-lhe da agua gomada e destempera-o com ela.”¹⁶ Esta cor, de acidez elevada, para lá de se apresentar, por vezes, enegrecida, desprende-se e provoca, até, a corrosão do suporte. O verdigris é conhecido desde há muito como um pigmento que ataca o pergaminho. O processo medieval de melhoramento da cor, através da adição de vinagre ao aglutinante, dá ao pigmento um poder ainda mais agressivo¹⁷. Teófilo, descrevendo, embora, esta receita entre as cores para os livros, apressa-se a dizer que o seu uso não é bom para eles¹⁸. Cennino Cennini louva a beleza deste verde intenso, porém observa que “é belo para os olhos, mas não dura”¹⁹. O mesmo diria, ainda, no século XVII, o autor do *Breve tratado de illuminação* não recomendando o azinhavre “pera illuminadores; pode porem servir para campos com pincel e pena”²⁰. De facto, verificámos que o verde destinado a trabalhos mais nobres, pintura de letras historiadas (Alc. 26) e, no século XV, de letras e cercaduras fitomórficas (Alc. 459 – antigo Casa Forte I 19 – e Alc. 62) é composto à base de malaquite, gema de ovo e cola, pigmento mais duradouro mas também mais dispendioso, raramente referido nas receitas medievais, preparado com vinagre, o que pode explicar uma acção de degradação semelhante à provocada pelo verdete²¹.

Vemos, assim, que, quer o vermelhão, quer o verdigris, são pigmentos de fácil obtenção a partir de materiais relativamente abundantes e, portanto acessíveis e económicos, pelo que o seu uso é tão generalizado, a tal ponto que o vermelhão substitui o *minium* propriamente dito não só na iluminura como na própria rubricação.

Quanto ao azul, cor carregada de simbolismo a partir do século XII, nos exemplos estudados verificou-se a utilização da azurite, pigmento bastante mais

16 *O livro de como se fazem as cores*, cap. XXVIII.

17 Cf. Robert FUCHS, Doris OLTROGGE, “Utilisation d’un livre de modèles pour la reconstitution de la peinture de manuscrits – Aspects historiques et physico-chimiques”. In *Pigments et colorants de l’Antiquité et du Moyen Âge*. Paris, CNRS, 1990, pp. 320-322.

18 “Viride salsum non valet in libro”. (Teófilo, *De diversis artibus*, Livro I, cap. XXXII.) O *viride salsum* é uma das variantes do verdigris.

19 “Della natura d’un verde che si chiama verderame (...) È bello all’ochio, ma non dura”. (Cennino Cennini, *Il libro dell’arte*. Cap. LVI)

20 “*Breve Tratado de Illuminação*”, parte I.^a, cap. VIII.

21 Cf. R. FUCHS, D. OLTROGGE, *O. c.*, pp. 315 – 318.

dispendioso e, portanto, utilizado com moderação, quer em alternância com o vermelho, quer em iniciais de maior destaque, quer na figuração.

Tal como aconteceu nos finais do século XII em Lorvão, período de crise para o mosteiro, também o século XIV alcobacense é extremamente pobre na paleta, limitando-se às cores fundamentais, contrastando com a maior riqueza cromática e decorativa do próspero século XIII. Durante o século XV não há uma alteração significativa, se bem que, para o seu final se possam apontar alguns exemplos duma maior diversidade.

Relativamente à técnica de aplicação da cor, revelou-se muito elementar, aproximando-se, para as matizaturas, dos ensinamentos referidos no *Mappae Clavicula* e em *O livro de como se fazem as cores* e para definir as *lumina* e o *tractus*, dos processos mais elaborados referidos por Teófilo. O termo matizar, utilizado no tratado português, parece que se refere mais à mistura de cores, quer seja para aclarar quer para escurecer, que à sua sobreposição em camadas²². O *Mappae Clavicula* usa dois termos: *matizare*, quando a cor sobreposta é mais clara que o fundo, e *incidere*, quando é mais escura, sendo o fundo duma só cor uniforme ou de mistura homogénea. Teófilo, no *De Diversis Artibus*, descreve o processo de claro-escuro por sobreposição de sucessivas camadas, partindo duma mais fina a que sobrepõe outra mais densa sobre que se aplicam as *lumina*, as sombras e os contornos (*tractus*)²³.

Vejamos como se define a estrutura e técnica da pintura no exemplo mais significativo para o século XIV, o *Missal Cisterciense*, Alc. 26:

Dum modo geral, sobre uma aguada de tinta uniforme, é executado o desenho a sépia, contornado no final a preto, aplicando-se, depois, as luzes com branco e sombreando com pinceladas de aglutinante e cor mais escura. Atentemos no modo de tratar os diferentes elementos da figuração (fig. 3 e restantes do Alc. 26):

22 Nomeadamente, no cap. XXXIV refere-se uma forma de matizar o azul: "Filha do azul e destempera-o com agua gomada o com gema de ovo e deita sobre el para matiza-lho carmin o do brasil", entendendo-se, pois, como mistura de cores. No cap. XXXV, depois de parecer referir-se à sobreposição de camadas, termina dizendo que todas as cores se podem matizar com negro, pressupondo, assim, que se trata de mistura: "Se quixeres colorar com azul branco, matiza com azul puro. E se quixeres colorar com carmin, matiza com carmin ou com brasil ou com vermelhon. E se quixeres colorar indio alvo, matiza en el com verde puro. E se quixeres colorar com azarcon, matiza sobre el carmin o brasil e vermelhon. E se quixeres colorar com vermelhon, matiza com brasil o com carmin. Pero as cores todas se podem matizar com negro." Como escreve no cap. XLI, referindo-se à receita para fazer ocre, o preto serve para escurecer a mistura: "E se vires que é muito colorado, mete um poco de negro e sera bôo".

23 "Omnes colores bis ponendi sunt in libro, in primis tenuissime, deinde spessius: in literas vero semel". (*De Diversis Artibus*, I, XXXII).

– Os cabelos, os rostos, os pés e as mãos são desenhados a preto, a pincel, sobre uma aguada branca ou de aglutinante a servir de base. As maçãs de rosto e os lábios são realçados com uma pincelada de vermelho.

– Os panejamentos azuis são dados com uma camada azul uniforme, sobre a qual se lançam as sombras com azul mais forte (azurite de grão mais grosso) e as luzes com traço ou aguada de branco, obtendo, com os traços a preto, o efeito de pigueado. As formas são, depois, contornadas por uma linha preta, traçada a pincel, com realces a branco. Os panejamentos de azul mais claro utilizam uma mistura de azurite de grão fino e de branco de chumbo.

– Em panejamentos brancos e noutras zonas claras, o iluminador lança uma simples aguada branca ou aproveita a cor do pergaminho, limitando-se a desenhar os contornos a traço preto. As sombras são dadas por pinceladas de aglutinante e as luzes avivadas com traço branco fino.

– Os verdes, pouco utilizados, à base de malaquite aglutinada com gema de ovo e goma, são dados com uma mancha uniforme, com as luzes avivadas a traço fino e os contornos a preto.

– Os vermelhos, em especial nos panejamentos, formam uma camada uniforme sobre a qual são apostas o pigueado a traço preto e manchas largas de aglutinante; nestas é visível uma fina rede de estalados. Os contornos são igualmente feitos a preto. O vermelho mais intenso é obtido com uma camada de tinta composta de vermelhão sombreada com pinceladas largas de garança.

– Por fim, o processo de douradura dos fundos consta da aplicação de folha de ouro sobre um bólus à base de ocre e cola, sendo os pequenos ornatos dourados com pó de ouro aglutinado com cola.

Em resumo, a estrutura da pintura é definida por uma base de cor uniforme sobre a qual são aplicadas pinceladas de aglutinante e de cor mais



Fig. 3 – Aplicação da cor. 1.º Domingo do Advento. Missal Cisterciense – s. XIV. Alc. 26, fl. 5r.

clara ou mais escura, revelando uma elementar noção do valor formante dos matizes. O iluminador deverá ter seguido um modelo, não apenas para a iconografia, mas também para o processo de aplicação das cores e do ouro. Na verdade, a forma de matizar o azul e o vermelhão, bem como a técnica da douradura, à base de ocre e cola, assemelha-se às receitas descritas em *O Livro de como se fazem as cores*, capítulos XXXV e III, respectivamente. É claro que o iluminador não conhecia o tratado, provavelmente posterior; nem havia em Alcobaça uma tradição do tratamento da figuração. Contudo, as coincidências com os receituários conhecidos permitem-nos supor uma tradição local, como atrás se disse.

Outro Missal Cisterciense, o Alc. 458 (antigo C.F. I 19), mostra, para o século XV, uma ligeira evolução da paleta, com o regresso do amarelo (de estanho e de chumbo), mas principalmente um aperfeiçoamento dos processos, criando um maior cromatismo (fig. 4).



Fig. 4 - Missal Cisterciense - s. xv. Alc. 458, fl 1r.

Na pintura das letras fitomórficas e nas folhagens das cercaduras, sobre desenho, possivelmente a plumbagina, o iluminador aplica um tom geral de base sobre o motivo, introduzindo-lhe, depois os matizes. Para obter as sombras, sobre o vermelho (ocre vermelho), pinta os contornos com um traço grosso mais escuro de garança; sobre o rosa (garança e branco de chumbo) acentua o desenho com pinceladas acastanhadas de garança e ocre; sobre o azul claro (azurite e branco de chumbo), os contornos são dados a azul escuro de azurite; sobre o verde (malaquite), aplica um traço grosso verde amarelado (verdigris); sobre o amarelo aplica verniz, resultando daí os contornos mais escuros. Para obter efeitos de luz, aplica aguadas de

branco de chumbo, sobre o vermelho, rosa e azul e aguadas ou traços finos de amarelo sobre o verde. A técnica da douradura utiliza uma preparação de um bólus muito espesso, cuidadosamente brunido e contornado a preto.

A segunda metade do século XV mostra, pois, uma maior liberdade na utilização da cor, utilizada como elemento formante, nas luzes, nas sombras, num incipiente modelado, deixando de usar o preto como contorno para definir as formas, assinalando-se, como reparou José de Figueiredo, as influências do “estilo franco-burguinhão” e flamengo. Alcobaça, ainda que com poucos exemplos, regressa, assim a uma cor mais europeia e menos cisterciense.

3. A cor nas representações da Virgem

A cor, tal como o ornato, embora simples, contribui para estruturar, e organizar visualmente a página em ordem a orientar a leitura. É a funcionalidade, imposta pela norma cisterciense, que faz com que, em Alcobaça, se conjuguem a simplicidade e o apuro construtivo. Acentuando, acima de tudo, a estrutura, nem por isso a organização da página se deve deixar de entender enquanto espaço equilibrado.²⁴ Quer dizer que a lógica dessa organização não é meramente funcional mas transporta consigo uma lógica visual. Por isso, é no rigor construtivo que o iluminador aplica os seus conhecimentos de geometria, utilizando a régua e o compasso, tanto na empaginação como na construção das letras iniciais que se tornam, no livro alcobacense, o principal ornamento.²⁵

A inicial simplesmente colorida a uma só cor, o vermelho, como se viu, é a regra em obras de uso corrente: tratados, costumeiros, regras, ordinários, saltérios, vidas de santos, etc. A filigrana é o substituto eficaz da cor em mancha uniforme. Com poucos recursos, rápida e economicamente, consegue-se obter a diversificação adequada das iniciais. Não admira, pois, que apareça em todo o género de códices, ainda que, no geral, se apresente muito simples. Se a filigrana é regra, o ornato mais elaborado e mais colorido das iniciais folheadas ou historiadas é verdadeiramente excepcional nos códices alcobacenses. De feição

24 Por vezes o esforço por clarificar a página duma forma harmoniosa parece até sacrificar os interesses da rapidez da leitura, como pode inferir-se da singela organização das pequenas iniciais do Saltério abreviado, Alc. 8: Dispostas numa sequência vertical, ocupam o meio do intercolúnio sem atender à necessidade de aproximação da coluna da direita a fim de facilitar a leitura. A leitura ou o canto salmódicos estão aí bem sugeridos na cadência necessária.

25 O esforço por aproximar o registo escrito da palavra proferida, ideal nunca atingido, tem sido o motor das transformações operadas ao longo da história do livro fazendo com que ele fosse sempre mais do que uma mera “máquina” para ler. O cheio e o vazio, a cor e o ornato subentendem a voz e o silêncio, o ritmo da leitura e o brilho do discurso.

singela, assimilando, de forma um tanto ingénua, as influências estrangeiras, a iluminura de Alcobaça dos séculos XIV e XV, cujos exemplos mais notáveis e praticamente únicos são o Missal Cisterciense, Alc. 26, possivelmente contemporâneo e da mesma mão do *Compendium Theologice Veritates*, Alc. 376, saído da pena de Fr. João (de Paredes), em 1332²⁶, distancia-se dos esquemas penetrados de naturalismo que o século XIV anuncia e o gótico internacional do século XV divulga.

É aqui, num códice litúrgico e num livro de estudo, que encontramos um conjunto de imagens, excepcionais no *scriptorium* alcobacense, representando cenas da vida da Virgem, e que iremos analisar, tentando vê-las com os olhos do monge alcobacense, informado pelo espírito de Cister.

Na verdade, a imagem pode ser considerada como um fenómeno lógico, cuja organização é inteligível dentro dum determinado sistema,²⁷ e é nessa medida que, para entender as estruturas e as funções da imagem mediaval se deverá atender ao sistema lógico em que foi gerada.

É sabido que S. Bernardo tinha uma atitude de desconfiança em relação à imagem e, tal como os *Libri Carolini*, onde se afirma que “é nos livros e não nas imagens que nós adquirimos a erudição e a doutrina espiritual”²⁸, também o Doutor Melífluio preferia a palavra escrita, proferida na *lectio* ou proclamada na pregação. É que, se as imagens falam aos olhos, para que estes as entendam, não podem prescindir do contributo da Palavra. Para ver e entender é preciso primeiro escutar. O mesmo poderemos dizer relativamente à cor que São Bernardo vê, tal como os místicos, como sendo uma realidade espiritual, uma luz captada pelos sentidos interiores da alma; mas é o Verbo que ilumina esse sentido. Num dos sermões sobre o Cântico dos Cânticos (LXXIV, 5-6), diz: “O Verbo não entra certamente pelos olhos porque não é uma cor”. É apenas pelos sentidos interiores que ele se dá a entender. A sua presença faz com que tudo o que é obscuro se aclare, se ilumine. Quem não tem este sentido interior não consegue ver; pois que é em vão que a cor e a luz iluminam os olhos do cego. Portanto, só o olhar purificado, elucidado pela palavra, pode captar a presença do símbolo e perceber-lhe o significado. Daí a prioridade da audição

26 Cf. H. A. PEIXEIRO, *O.c.*, p. 32, 241 e 253. Ver, também, IDEM, “O missal Alc. 26 e as representações da Virgem e de S. Bernardo”. Sep. IX Centenário do Nascimento de S. Bernardo – Encontros de Alcobaça e Simpósio de Lisboa. Braga, 1991, p. 195-218.

27 WIRTH, Jean, *L'image médiévale – naissance et développements (VI^e-VI^e siècles)*. Paris, Mèridiens Klincksieck, 1989, p. 7.

28 L.C. III, 16, col. 1146. WIRTH, 109-166.

sobre a visão, pois que, como afirma no Sermão XXVIII sobre o Cântico dos Cânticos, os olhos mortais são fonte de ilusão e de pecado: “A aparência enganou os olhos e a verdade entrou pelos ouvidos”²⁹. As cores representam o lado perigoso, ambíguo, demasiadamente sedutor da beleza. Assim é que S. Bernardo associa as cores ao conceito de *venustas* e não ao conceito mais plástico de *formositas* ou mais geral de *pulchritudo*. Daí a sua hostilidade à presença das cores no hábito dos monges, nas igrejas, nos livros. Daí que “é preciso que os olhos que devem ver a Deus sejam purificados pela fé.”³⁰ Isto é, para ver a Cristo, é preciso escutar antes o que Ele diz a fim de que possa ser reconhecido.³¹ É, pois, uma visão interior aquela que o monge, acima de tudo, deve procurar, porque a verdadeira beleza reside na limpidez da alma do justo, que é branca, isto é, bela, embora possa parecer exteriormente, como Cristo na Cruz, negra, isto é, como um verme e não um homem.³² É esta cor, tornada linguagem simbólica, que o monge consegue compreender pela ascese dos sentidos, ou que apenas lhe interessa ver como auxiliar da leitura.

A beleza exterior, que apenas deleita e excita os sentidos, fonte de engano, é condenável como um “excessus”³³. É por isso que o belo sensível se opõe não apenas ao bem mas também ao que é útil³⁴. A este critério de utilidade, de funcionalidade e de simplicidade não poderiam escapar os livros, objectos cujo valor formal, material e artístico havia estado sempre em consonância com o seu conteúdo doutrinal³⁵. Estruturalmente organizados de modo

29 “Oculum species fefellit, auris veritas se infudit” Cc. In *Cantica*, Sermo XXVIII, 5, vol. II, tomo IV, p. 285. Ed latina: *Sancti Bernardi Abbatis Primi Clarae-vallensis Opera Omnia*. Veneza, 1719.

30 “Dignum quidem fuerat per superiores oculorum fenestras veritatem intrare ad animam; sed hoc nobis, o anima, servatur in posterum, cum vidibimus facie ad faciem. Nunc, autem, unde irrepsit morbus, inde remedium intret (...). Auris prima mortis ianua, prima aperiatur et vitae (...). Porro fide oportet mundari oculum Qui videat Deum (...).” In *Cantica*, Sermo XXVIII, 5, vol II, tomo IV, p. 285.

31 Videre desideras Christum? Oportet te prius audire eum, audire de eo, ut dicas cum videris; ‘Sicut audivimus, sic vidimus.’ (In *Cantica*, Sermo XXVIII, 7, vol. II, Tomo IV, p. 285).

32 Cf. In *Cantica*, Sermo XXV, 5, vol. II, tomo IV, p. 278, e ainda o n.º 9 do mesmo sermão: “Nigra plane, cui non erat species neque decor: niger, quia ‘vermis et non homo, opprobrium hominum, et abjectio plebis (...)’. Ergo, formosus in Se, niger propter te”.

33 “Merito proinde omnis cura sanctorum, spreto ornato cultuque superfluo exterioris sui hominis, Qui certe corrumpitur, omni si diligentia praebeatur et occupatur et excolenda ac decorando interiori illi, Qui ad imaginem Dei est, et renovatur de die in diem”. (In *Cantica*, Sermo XXV, 7, vol. II, tomo IV, p. 278).

34 Por isso S. Bernardo critica os monges que procuram a beleza e a macieza do tecido mais para satisfazer a vaidade que para se proteger do frio: Quaeitur induendum, non quod utilius, sed quod subtilius unveniat; non quod repelat frigus, sed quod superbire compellat; non denique iuxta Regulam, quod vilis comparari potest, sed quod venustius. Immo vanius ostentari”. (In *Apologia ad Guillelmum S. Theoderici abbatem*, cap. XII, n.º 30, vol. I, tomo II, p. 238).

a corresponderem eficazmente à sua função, devem ser desprovidos de iniciais “depictae” e de várias cores, a fim de não constituírem um peso excessivo para a economia nem se tornarem motivo de perturbação para a vida do claustro, ao dispensarem a presença do artista iluminador, muitas vezes exterior ao mosteiro³⁶.

Ao limitar o uso da cor e da imagem como ornamentos, S. Bernardo põe o acento sobre o luxo, o excesso, deixando aberta a porta para as transformações que se avizinhavam. De facto, é “na pobreza mais radical das fraternidades mendicantes” que a imagem vai reaparecer como exigência, como auxiliar indispensável da pregação³⁷. A cor, por seu lado, adquire cada vez mais importância, não apenas como código vestimentário e social mas no interior do próprio templo, lugar por excelência da cor onde quase tudo é colorido.³⁸

É esta mudança de discurso e de gosto que estes dois exemplares alcobacenses timidamente deixam vislumbra:

Há já algum tempo iniciámos o estudo das imagens do Alc. 26 relacionadas com as representações da Virgem e de S. Bernardo. Para entender as imagens como “instâncias dialécticas”³⁹, que estão para lá do enunciado da sua função, que desvendam, ao mesmo tempo que ocultam, que, mais que decorativas, elas desempenhavam uma função didáctica, demonstrativa e interpre-

35 Na tradição clássica e dos Padres da Igreja, em especial Santo Agostinho, S. Gregório Magno e Santo Isidoro, o Bem (*Bonum*) divide-se em *Honestum* e *Utile*, o Belo (*Decor*) em *Pulchrum* e *Aptum*. O Belo (*Decorum*) é aquilo que concorda com o ideal absoluto ou que pressupõe a consonância das partes integrantes e deleita pela sua essência, enquanto que *Honestum* e *Utile* é o que atrai pelo seu proveito e utilidade. É o conceito de utilidade que fundamenta o carácter didáctico da imagem, não completamente afastado por S. Bernardo, já definido pelos antigos rectóricos que consideravam a forma material, sensível, das estátuas dos deuses um meio de levar o espírito à contemplação das verdades imateriais. É isto que vemos em Santo Agostinho e, principalmente, em S. Gregório Magno para quem, o mesmo que os sábios entendem pela leitura dos caracteres da escrita, artificiais e esquemáticos, é compreendido pelos ignorantes ao contemplar as imagens materiais e imitativas. (Cf. também Edgar de BRUYNE, *L'esthétique du Moyen Âge*. 1974 (Trad. espanh. *La estética de la Edad Media*. Madrid, Visor; 1994, p. 18-21).

36 Cf. ZALOUSKA, Yolanta, *L'enluminure et le scriptorium de Cîteaux au XIIe siècle*. Cîteaux, 1989, p. 149.

37 Cf. DUBY, Georges, *Saint Bernard – L'art Cistercien*. Paris, Flammarion, 1979, p. 179.

38 Cf. PASTOUREAU, Michel, *O.c.*, p. 63.

39 Cf. Georges DID-HUBERMAN, “Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique.” In *L'Image – Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris, Le Léopard d'Or, 1996, pp. 59-86.

tativa, tornava-se necessário, para compreender esta experiência figurativa em Alcobaça, situá-la na confluência de várias tradições. Procurou, então, provar-se que, sendo embora a imagem alheia ao espírito cisterciense, o artista alcobacense da primeira metade do século XIV, havia interpretado o pensamento de S. Bernardo, expresso no seu sermonário, trabalhando com pouca mestria, mas atendendo, sobretudo, ao sentido espiritual, procurado na palavra.

O mesmo não se poderá dizer da cor; uma vez que, ao contrário dos seus contemporâneos, S. Bernardo parece ser cego às cores consideradas como ornamento inútil.

Mas, tentemos perceber como é que no *scriptorium* acobacense se via a imagem e a cor. Espantar-nos-íamos que, mesmo excepcionalmente, Alcobaça se distanciasse do espírito da norma.

Vamos limitar a nossa análise às imagens dos Alc. 26 e 376, em que a Virgem seja representada, seguindo a ordem como aparecem no missal Alc. 26, isto é, a sequência do curso do ano litúrgico, primeiro o Temporal, depois o Santoral.

As iniciais historiadas, assinaladas com letras de aviso, aparecem na antífona do Intróito de algumas festividades do Próprio do Tempo e do Santoral, associadas a uma cercadura irregular e incompleta. São inscritas num retângulo ou num quadrado ora rosa, ora azul, alternando as mesmas cores no corpo da letra, sobre as quais são delineados ornatos simples a branco. A figuração situa-se no interior do espaço da letra, servindo-lhe ora de moldura, ora entrando como elemento constitutivo da composição, articulando-se os espaços disponíveis, definidos geometricamente, com as necessidades da representação e utilizando, por vezes, a divisão em registos sobrepostos como forma narrativa e uma linguagem convencional descritiva da imagem, em especial a gestualidade, maneira tão peculiar de comunicação entre os cistercienses.

3.^a missa de Natal: O presépio – fl. 19r. (fig. 5)

A inicial historiada faz parte do intróito da 3.^a missa do Natal: “*Puer Natus est nobis*”. Perfeitamente enquadrada na barriga da letra P, a cena divide-se em dois registos cuidadosamente construídos a compasso, com preocupação de simetria. Em fundo de ouro, no registo inferior, vemos a Virgem Maria reclinada, com véu branco e largo manto rosado, e no superior o Menino enfaixado, deitado na manjedoura, ladeado pelas figuras benfazejas do boi e do



Fig. 5 – Natal – O presépio. Missal Cisterciense – s. XIV. Alc. 26, fl. 19 r.

burro. A representação da Maternidade, com a Virgem reclinação, do tipo sírio, só irá modificar-se no século XV, aparecendo Maria de joelhos. A construção, que se adapta à forma da letra, é utilizada para induzir um subtil significado que sugere as metáforas marianas de fonte e de aqueduto usadas por S. Bernardo. Cristo é a fonte de água viva que brota de Maria e que, através d'Ela chega até nós, alimentando os nossos corações ressequidos⁴⁰. Por isso, o Presépio, assente numa coluna, imagem cultural, sugere a forma dum altar fonte, que nasce de Maria. Aí vemos o Menino, reclinado e envolto na pobreza e na simplicidade exemplares de panos brancos, ao gosto cisterciense.⁴¹ A cor do manto da Virgem, rosa pálido, parece corresponder às

necessidades da lei da alternância programada para as iniciais vermelhas e azuis deste códice, e que pode observar-se, também, nas cores atribuídas ao boi – vermelho – e ao burro – azul. Esta cor branca rosada aparece noutras cenas com figuras reclinadas como na festa da Natividade da Virgem, que veremos mais à frente, e na inicial do Intróito do primeiro domingo do Advento, onde a alma do justo é, também, branca e sem mácula.

40 «(...) Sed fons est Qui nunquam poterit exhaurire. Fons nobis est Christus Dominus unde lavemur, sicut scriptum est: "Qui dilexit nos, et lavit nos a peccatis nostris" Veruntamen non iste salus aquarum est usus, nec tantum sordes abluunt, sed et sitim extingunt. "Beatus vero", ait Sapiens, "qui in Sapientia morabitur, et qui iustitia meditabitur"; et post pauca: "Aqua", inquit, "Sapientiae salutaris potabit illum (...)".» (In Nativitate – Sermo Primus – "De fontibus Salvatoris", vol. II. Tomo III, n.º 5, p. 27.) E ainda, "Quis vero fons vitae, nisi Christus Dominus? (...) Derivatus est fons usque ad nos, in plateis derivati sunt aquae, licet non bibet alienus ex eis. Descendit per aquae-ductum vene ille coelestis, non tamen fontibus exhibens copiam, sed stillicidia gratias arentibus cordibus nostris infundens (...). Advertistis jam, ni fallor, quem vellim dicere aquae-ductum (...). Nostis enim cui dictum sit: Ave gratia plena". (In Nativitate B. Mariae – De Aquae-ductu, vol II, Tomo III, p. 128).

41 «Hieme natus est, nocte natus est Christus, cujus in arbitrio erat quodcumque vellet eligere tempus, ellegit quod molestius est, presertim parvulo, et pauperis matris filio, quae vix pannos haberet ad involvendum, praesepe ad reclinandum. (...) Quid ergo stabulum eligit? Plane ut reprobet gloriam mundi, damnet saeculi vanitatem.» (In Nativitate Domini – Sermo Tertius, Vol. II, tomo III, I e 2, p. 28).

A festa da Epifania: Adoração dos Reis Magos – fl. 24r. (fig. 6)

A inicial iluminada é a do Início da Epifania: "*Ecce adveniet dominator dominus et regnum in manu eius et potestas et imperium*". A composição insere-se num círculo, formado pela letra E, e esta num quadrado, organizada em dois registos sobrepostos separados pela haste transversal da letra. No nível inferior representam-se com alguma minúcia os três Reis Magos: o de meia-idade oferece os seus presentes, o novo aponta para o alto, na direcção da estrela orientadora, não representada, e o velho coloca a mão sobre o peito, sinal de que acredita no que vê e dá testemunho; no nível superior, o celeste, vemos a Virgem-Mãe coroada e o Menino, com o nimbo cruciforme, levanta as duas mãos para a Mãe que pousa a mão direita no seu ombro, gestos de ternura que sugerem a evolução da representação no século XIV. Maria é a *Sedes Sapientiae*, simbolizada pela maçã que, no Cântico dos Cânticos, tão abundantemente comentado por S. Bernardo, é símbolo da fecundidade do Verbo divino, o seu sabor e o seu odor: "O perfume da tua boca é como o odor das maçãs" (Cânt. VI,7).



Fig. 6 – Epifania. Missal Cisterciense – s. XIV. Alc. 26, fl. 24v.

A Virgem, coroada como rainha, veste túnica azul e véu branco. Os magos alternam a mesma cor com vermelho ou rosa. Esta é verdadeiramente uma cor de reis: A rainha do céu e o seu Filho e os Magos que lhes prestam tributo.

Missa do Domingo de Pentecostes – Descida do Espírito Santo – fl. 125r. (fig. 7)

A inicial historiada é a do intróito da Missa do dia de Pentecostes: “*Spiritus Domini replevit orbem terrarum...*”. O S, redutível a um círculo inscrito num quadrado, divide a cena em dois níveis: no inferior a Virgem Maria, rodeada



Fig. 7 – Pentecostes. Missal Cisterciense – s. XIV.
Alc. 26, fl. 125r.

pelos Apóstolos, ocupa o centro e reproduz o gesto da Anunciação, mãos abertas junto ao peito, significando disponibilidade e aceitação, tal como os Apóstolos que, convergindo para Maria, colocam uma mão sobre o peito. No nível superior, rompendo da nuvem, lugar do sobrenatural, a pomba do Espírito Santo lança línguas de fogo sobre as cabeças da Virgem e dos discípulos.

Véu branco, túnica rosa e manto dum azul intenso, Maria destaca-se, ainda, dos restantes apóstolos, pela auréola vermelha mas principalmente pela posição, sendo esta verdadeiramente significativa. Maria como centro, é um tema que S. Bernardo glosa nos sermões do Pentecostes⁴².

Iconograficamente Ela estava muitas vezes ausente na época românica, mas regressa no período gótico, “ao seu lugar de honra, desta vez definitivamente, assimilada à Igreja na sua existência terrestre”⁴³. São evidentes as equivalências com a cena da Anunciação, pois que é o mesmo Espírito Santo, que cobriu Maria com a Sua Sombra, “que reveste os Apóstolos das virtudes do alto, isto é, da mais ardente caridade”⁴⁴.

42 “Et tunc iam operabatur salutem nostram in medio terrae, in utero videlicet Mariae, quae mirabili proprietate terrae medium appellatur. Ad illam enim, sicut ad medium, sicut ad arcam (...) respiciunt (...) Merito in te respiciunt oculi totius creaturae, Qui in te, et per te, et de te benigna manus Omnipotentis quicquid creaverat recreavit”, (S. Bernardo, *In festo Pentecostes – Sermo Secundus*, vol. II, tomo III, 5, p. 93).

43 J WIRTH, *O.c.*, p.260.

44 “Ipse est Qui Virginem obumbravit, Apostolos roboravit, ut et virgineo corpori temperaret deitatis accessum, et Apostolos indueret virtute ex alto ferventissime scilicet charitate” (S. Bernardo, *In festo Pentecostes – Sermo Tertius*, vol. II, tomo III, 1, 93).

"In purificationem Sancte Marie" – fol.189r. (fig. 8)

A inicial iluminada é a do intróito da Festa da Purificação: "*Suscepimus Deus misericordiam tuam in medio templi tui (...)*".

A cena, em fundo de ouro, está em parte desenquadrada. A sua construção obedece, contudo, a um esquema geométrico sendo Cristo a figura central ligeiramente mais elevada. À sua volta, Maria que O apresenta ao velho Simeão. Fora do enquadramento da letra, São José, transportando um cesto com duas rolas ou duas pombas e uma vela acesa. Os seus pés sugerem movimento.

Esta representação de S. José não é um simples estratagema para resolver o problema da composição, mas tem a ver com o seu papel nos mistérios da vida de Cristo e da Virgem. Dispensado na representação do presépio, quando aparece em cena, como aqui, fica sempre afastado do grupo central, a Virgem e o Menino. Os sermões de S. Bernardo para o dia da Purificação ajudam a entender melhor esta representação: "Hoje, uma Virgem Mãe leva o Senhor do Templo ao Templo do Senhor e José vem oferecer a Deus não o seu Filho, de José, mas o próprio filho de Deus". Depois descreve esta primeira procissão que, em seguida, devia ser objecto de uma festa jubilosa. Aí está o movimento sugerido pelos pés de S. José com o círio aceso e pelas restantes figuras a três quartos.

A cor dominante é o azul: o manto da Virgem com uma bordadura feita com traço e ponteados brancos; as túnicas do Menino e de S. José, com um azul intenso semelhante ao pano que recobre o altar; o véu de Simeão num azul desbotado. As cores da Virgem são as habituais – véu branco, túnica rosa, manto azul; as dos outros personagens seguem a lógica da alternância: S. José, túnica azul, manto rosa; Simeão, véu azul e túnica vermelha. Este esquema aplica-se igualmente à cor das auréolas: azul da Virgem combinando com branco; vermelho no Menino e em Simeão alternando com o azul das vestes. A cor não interfere, pois, com a significação, excepto se considerarmos o azul desbotado,



Fig. 8 - Apresentação no Templo. Missal Cisterciense - s. XIV. Alc. 26, fl. 189r.

utilizado no véu do velho Simeão, como um sinal de inferioridade e da “espera (penitente) da consolação de Israel”, do tempo pré-messiânico.



Fig. 9 - Anunciação. Missal Cisterciense - s. XIV - Alc. 26, fl. 199r.
Compendium theologiae veritatis - 1332 - copista Fr. Foão (de Paredes). - Alc. 376 - fl. 66 v.

Anunciação - fol. 199r. (fig. 9)

A inicial iluminada é a do intróito da festa da Anunciação: “*Rorate coeli desuper(...)*”.

A figura do anjo Gabriel surge pela esquerda, mão direita levantada, argumentando, e na outra o volume desenrolado, atributo dos anjos, dos profetas e do próprio Deus, isto é, de quem pode falar com autoridade. A Virgem, de pé, segurando o códice, sinal de que conhece a “Sacra Página” e nela medita, responde aceitando os desígnios de Deus.

A Anunciação do Alcobacense 376 repete este modelo. A cena ilustra o assunto do livro quarto – *De incarnatione Christi* (fl. 66v.). A inicial S do primeiro capítulo, “*De salutatione angelica*”, enquadra-a de forma deficiente, sobrepondo-se às figuras na zona intermédia. Repete a mesma composição do Alc. 26, invertendo, apenas a alternância das cores azul e rosa.

É uma cena depurada, sóbria de elementos significantes. Não aparecem, nomeadamente, o Espírito Santo (a pomba) e a flor-de-lis, utilizada na simbólica bernardina – “*inviolabile castitatis liliun*” –, símbolo da tríplice virgindade de Maria – “*Virgo ante partum, in partu, post partum*” –; regista apenas o essencial

para veicular a mensagem com exactidão no seu conteúdo mais espiritual de transmissão e aceitação da palavra. Também aqui a contenção cisterciense está patente, exigida pela transcendência do mistério representado. Na verdade, Maria, no dizer do Doutor Melífluo, é um tesouro oculto pela humildade, que apenas é visível a Deus. O livro, porém, que revela a Palavra, é branco e vermelho, porque é luz e calor; força e sabedoria do Espírito Divino.⁴⁵



Fig. 10 – Assunção. Missal Cisterciense – s. XIV. Alc. 26, fl. 256r.

Assunção de Nossa Senhora – fol 256r. (fig. 10)

A inicial iluminada é a do intróito da Festa da Assunção: “*Gaudeamus*”. A letra G presta-se á construção da cena, redutível a um círculo que se inscreve num quadrado.

No registo inferior, um leito sustentado por três colunas, provavelmente símbolo das três virtudes teologais, elevadas ao mais alto grau pela Virgem, e do culto à Mãe de Deus, é ladeado por dois apóstolos com o códice numa das mãos e a outra levantada indicando a direcção para cima. A fé na “*dormitio*” da Virgem, aqui sem registo da dúvida de S. Tomé, está bem expressa por estes elementos. Elevada ao céu por dois anjos, mãos juntas em acção de graças, antecipando a sua entrada no Paraíso, vêmo-la já coroada como “rainha dos céus, uma rainha de misericórdia”, segundo S. Bernardo, que enaltece assim a padroeira principal de Cister. O tema da coroação, um dos temas góticos mais populares, condiz bem com um dos principais comentadores do *Cântico dos Cânticos*.

As cores da Virgem – véu branco, túnica rosa e manto azul, alternam com as dos dois apóstolos. Aos anjos, criaturas celestes, corresponde a cor azul que se pode ver nas nuvens que representam o céu. O dragão da cercadura, como mais tarde a lua sob os pés da mulher com uma coroa de doze estrelas, introduz a simbólica apocalíptica. A sua cor, em parte azul, é meramente compositiva, relacionando-se com a letra não apenas na cor, como também no ornato.

45 Ver nota 11.

Festa de S. Bernardo. A Lactação – fol. 258v. (fig. 11)

Esta é a única representação conhecida de S. Bernardo nos manuscritos alcobacenses, associada à Virgem. Podem ver-se outras duas, no Missal



Fig. 11 – Lactação de S. Bernardo. Missal Cisterciense
- s. XIV. Alc. 26, fl. 258v.

Cisterciense de Lorvão (ANTT, CF 154), obra do início do século XIV, de certa proveniência italiana, e no luxuoso Colectário de S. João de Tarouca (Il. 155), iluminado por Frei Tomás de Aquino em 1735. Aqui, a ornar a inicial do intróito da Missa de S. Bernardo, "*In medio Ecclesiae [...]*", vemos uma cena em fundo de ouro de temática bem conhecida: S. Bernardo, de joelhos, mãos juntas em oração, perante a Virgem Maria coroada, de pé, segurando e pressionando com a mão esquerda o seu seio nu, que jorra leite na direcção da boca do santo monge. O Menino, abençoando, é a figura central da cena, construída em rectângulo esguio, como pede a inicial I. O santo reza: "*monstra te esse matrem[...]*" e a Virgem Mãe corresponde com o gesto maternal. O leite da Virgem

representa a Sabedoria com a qual S. Bernardo e outros foram gratificados, mas também o pão eucarístico, corpo alvo de Cristo, alimentado pelo leite imaculado de Maria.⁴⁶

46 O tema do aleitamento de S. Bernardo nasceu na Península Ibérica, nos finais do século XIII, pelo que esta representação, situada antes dos meados do século seguinte, é, de certo, bem primitiva. Notícia da existência duma tradição iconográfica da Lactação lê-se no texto duma Visitação a Alcobaça de Frei Pedro Serrano, abade de Santa Maria da Pedra, como delegado do abade de Claraval, entre 1484 e 1487. Depois de mencionar o estado deplorável dos vitrais da igreja e das outras dependências, mandou que se fizessem também vitrais para as três janelas da sala do Capítulo: para a do centro, Cristo atado à coluna; para a da direita, S. Bento revolvendo-se nos espinhos; para a da esquerda, a lactação de S. Bernardo juntamente com os monges da fundação de Alcobaça e o rei fundador: Que foram feitos e existiam ainda no século XVIII prova-o a *Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça...*, de Frei Manuel dos Santos.

A cor vermelha com listras brancas do manto da Virgem é postulada pelo azul da letra, mas adquire um impacto visual ainda não observado, pelo estiramento da figura e pelo contraponto da túnica azul do Menino, igualmente listrada, e do hábito branco de S. Bernardo. A cor com manchas ou outro tipo de decoração, como esta, pode sofrer uma inversão de significação negativa, como acontece no Sacramentário de Admont, pertencente à F.C. Gulbenkian⁴⁷, em que os atributos da figura da Sinagoga são reforçados com uma veste colorida e listrada.

A opulência no vestir e a fantasia decorativa da cor contrasta fortemente com a simplicidade cisterciense, e, provavelmente, foi o maior exagero do artista alcobacense.

A Natividade de Nossa Senhora – fol. 266r. (fig. 12)

A inicial iluminada é a do intróito da Festa da Natividade de Santa Maria: “*Gaudeamus[...]*”.

A inicial G tem tratamento semelhante à da Festa da Assunção. A construção da cena obedece a um esquema circular, em que o centro é ocupado pela Virgem e Santa Ana. Dois anjos, um abençoando, o outro incensando, transformam esta figurinha nua, branca, nimhada e coroada, na nova Eva, sem mácula. O seu nascimento antecipa, assim, a sua gloriosa Assunção e Coroação. Por isso, S. Bernardo incita os monges no sermão da festa da Natividade a louvar Maria porque Ela é, desde o seu nascimento, advogada junto de Deus: “[...] Quereis ter uma advogada junto d’Ele? Ide a Maria”.



Fig. 12 – Natividade de Santa Maria. Missal Cisterciense – s. XIV. Alc. 26, fl. 266r.

47 Ver o texto que escrevemos para a exposição, *A Imagem do Tempo – livros manuscritos ocidentais*, Lisboa, F.C.G., 2000, p. 384.

Em resumo, as cores que o artista alcobacense utilizou nas representações da Virgem Maria são o azul, o vermelho, e o branco.

O **azul**, feito à base de azurite, de grãos finos ou grosseiros, como vimos, começa, a partir do século XII, a conquistar o Ocidente. “O século XIII europeu é o século do azul”⁴⁸, afirma Michel Pastoureau. O vermelho, a cor que até aí tinha sido a cor principal, vai perder a primazia para o azul luminoso e saturado que se torna a cor da Virgem e da função real. Foram as novas técnicas de tingimento dos tecidos que permitiram obter esse azul vivo, aquele que, sendo raro, era o mais apreciado. É este que é escolhido, em geral, para o manto ou a túnica da Virgem. O azul desmaiado, acinzentado, é considerado uma cor diferente, desvalorizado, e aparece ligado a categorias sociais inferiores e também a atitudes de penitência como pode ver-se na representação da Madalena aos pés de Cristo (Alc. 26. fl. 237r.) (fig. 13).



Fig. 13 – Festa de Santa Maria Madalena.

Missal Cisterciense – s. XIV. Alc. 26, fl. 137r.

O **vermelho**, cor fácil de obter, que, provavelmente por essa razão, continua a ser abundantemente utilizado em Alcobaça, como vimos, alterna com o azul, como vermelhão ou matizado com branco, segundo receituário que vem desde o monge Teófilo.

O **branco**, considerado cor na Idade Média, tal como o preto, é a cor pascal por excelência, a primeira das cores utilizadas na liturgia. Anda associado ao brilho e, portanto à divindade. Na Transfiguração Jesus aparece com as vestes brancas como a neve; os eleitos, os que lavaram as suas vestes no sangue do Cordeiro e que o seguem para onde vá, estão vestidos de branco (tal como o seu vigário na terra). É por esta associação com a candura, a pureza, que simboliza a castidade e a tríplice virgindade de Maria. É, pois, uma cor da Virgem, mas também a cor de Cister, onde começa a ser utilizada no início do século

48 M. Pastoureau, *Figures, Couleurs*, p. 37.

XII, em primeiro lugar como reacção contra o negro cluniacense. Já vimos que S. Bernardo considera a cor como um artifício inútil e dispendioso. Nos comentários ao Cântico dos Cânticos as cores branca e preta são entendidas como analogias espirituais. Vendo Cristo sofredor, explica que os sentidos informam-nos que é negro, mas a fé testemunha que é branco. Uma coisa é o que vemos outra o que cremos.⁴⁹ Por isso, nem tudo o que é negro é feio; por exemplo, o negro da menina dos olhos, das pedras preciosas, dos cabelos sobre uma pele branca. A alma pode ser negra por fora e bela (branca) por dentro.⁵⁰

Este entendimento do branco e do preto, mostra-nos que o significado das cores não é unívoco; depende, em grande parte, como se disse, do contexto signifiante em que são utilizadas. Contudo, há acordo, para a Idade Média, relativamente a uma constância de significação. No Apocalipse de Lorvão, dos finais do século XIII⁵¹, pode conferir-se, de facto, de forma rigorosa, esta constância. Aí, dada a gama limitada de cores, reduzidas ao antigo sistema ternário – branco ou amarelo, vermelho e preto – o brilho, a saturação, a intensidade formam uma relação mais importante que o espectro. A cor bela é a cor pura, sem manchas, sinais de impureza, de vício, de ferocidade. A saturação é utilizada para significar a luz ou a opacidade. É neste sentido que S. Bernardo afirma que a cor é um artifício inútil, um obstáculo à divindade. A cor é o denso e o denso é o obscuro, o inferno.

O sistema que vemos utilizar nestes exemplares alcobacenses é cromaticamente mais variado, mais linear, mais hierarquizado, em que todas as cores adquirem lugar. Por isso as relações de significação não são tão rígidas e uniformes. Daí que a forma seja iconograficamente mais importante do que a cor. De facto, embora tivéssemos encontrado aquelas três cores como as cores utilizadas na representação da Virgem, não pudémos verificar uma coerência no seu uso. Diferentes personagens, com funções diversas utilizam as mesmas cores, até o dragão marginal da festa da Assunção (fig. 10).

A lógica, que fomos assinalando, tem a ver não tanto com o significado mas com a construção funcional da página, sendo uma das formas da sua clarificação a alternância das cores das letras e dos ornatos, prática verificável

49 In Cantica. Sermo XXVIII.

50 In Cantica. Sermo XXV.

51 Ver o meu estudo: *Um olhar sobre a iluminura do Apocalipse de Lorvão*. Tomar 1998. Tese inédita, apresentada em provas públicas de concurso para Professor Coordenador.



Fig. 14 - Antifonário - s. XIII - Arouca, ms. D - Assunção, fl. 62v. - Natividade, fl 74v.

em obras cistercienses anteriores.⁵² (fig. 14) Esta organização funcional é um auxiliar importante da leitura e, portanto, necessária para o entendimento da palavra. Nestes códices cistercienses, a imagem segue as regras da legibilidade, sendo, portanto, tratada como um texto. Como se disse, no pensamento de S. Bernardo, nada é mais importante que a palavra. Por isso pode ser identificado o seu discurso na produção e no pensamento plástico cistercienses. Percebe-se, também, porque é que a cor vai sendo tolerada, a par da imagem: É que ela é despida de significado e situa-se ao nível fundamental da estrutura auxiliar da compreensão.

Então, as cores da Virgem Maria não são exclusivamente suas, mas integram-se num sistema construtivo e lógico que, quando pode ser, é monocolor. Vejamos, para terminar, uma última ilustração desta ideia. (fig. 15) Não é uma representação da Virgem Maria, mas uma rara imagem da igreja que lhe foi dedicada. Esta imagem de Santa Maria de Alcobaça, a preto e branco, resume, de certa forma, o espírito alcobacense: É um desenho à pena, pouco elaborado, que representa S. Bento com as insígnias abaciais, de pé, abençoando um monge

52 Este estratagema semelhante de tratar a imagem e o texto, podemos conferi-lo, mais de cem anos antes, nos Antifonários cistercienses de Arouca, ms. 22 e 23 - (s. XIII), provenientes, provavelmente, do mosteiro de Las Huelgas, Burgos.

branco, ajoelhado a seus pés (Alc. 44). Pouco interesse teria esta medíocre representação, não fora poder estar aí uma imagem, talvez a primeira, do mosteiro de Alcobaça. Na verdade, o lugar da cena parece ser o claustro, de um só andar, que, tal como no actual edifício, fica contíguo à parede Norte da igreja, ameadada, sem torres, com uma correnteza de janelas semelhantes às que ainda se podem ver; construído entre 1308 e 1311, só após 1484 se lhe acrescentaria a galeria superior. Bem podia, pois, o artista querer dar-nos uma imagem, ainda que idealizada, da sua igreja, continuamente presente no seu espírito porque sempre diante dos seus olhos, não apenas enquanto se passeava na quadra, mas também durante o árduo trabalho que lhe tinha sido confiado de lançar os textos e de ajustar o ornato nas páginas, executado próximo daquele ponto, onde se tem visto situado o *scriptorium*. Não encontrou melhor lugar do que o livro das Regras, nem processo mais adequado do que a sua vulgar tinta de escrever.

Julgo que esta é a imagem da produção de Alcobaça. Tal como a nave luminosa e clara da grande igreja, onde ressoava a palavra e o canto litúrgico, entoado com a sonoridade viril, como mandava S. Bernardo, resplandece acima de tudo pela sua estrutura, também o código, ritmado pela cadência da cor essencial e do modesto ornato, lugar da palavra, manifesta a simplicidade formal e a beleza que lhe advém duma estrutura depurada e funcional. É neste sentido que as cores da Virgem e aquelas imagens se dirigem mais ao coração que aos olhos, segundo os ensinamentos de S. Bernardo.



Fig. 15 - Regra - s. XV. Alc. 44, fl. 12